

Paola Vitolo, *“Un maestoso e quasi regio mausoleo”: il sepolcro Coppola nel Duomo di Scala*  
[A stampa in «Rassegna Storica Salernitana», 40 (dicembre 2003), pp. 11-50 © dell'autrice -  
Distribuito in formato digitale da “Reti Medievali”]

## «UN MAESTOSO E QUASI REGIO MAUSOLEO»: IL SEPOLCRO COPPOLA NEL DUOMO DI SCALA

Nella cripta della cattedrale di Scala (SA) si conserva il maestoso sepolcro trecentesco di Antonio Coppola, completamente realizzato in stucco policromato (Fig. 1). Il monumento rappresenta per tecnica, complessità iconografica ed esuberanza decorativa un *unicum* nel suo genere, per lo meno in Campania e, come vedremo, si pone alla confluenza tra cultura e tradizioni dell'area amalfitana (uso dello stucco, devozione mariana, scelte iconografiche) e tendenze artistiche napoletane di inoltrato Trecento. Sebbene sia un'opera di estremo interesse, non è stata finora oggetto di uno studio sistematico, essendo state ad essa dedicate solo rapide segnalazioni in lavori complessivi sulla Costiera Amalfitana o sulla città di Scala, per lo più fermi ai dati forniti dalla tradizione erudita, dei quali il presente saggio fornisce una reinterpretazione<sup>1</sup>.

### *Il monumento*

Il monumento, che riprende il modello dei sepolcri angioini napoletani, è compreso entro un baldacchino retto da due colonne libere, che si collegano mediante archi trilobati a due semicolonne posteriori, addossate alla parete. La complessa struttura architettonica è arricchita da un articolato programma iconografico,

<sup>1</sup> I principali testi in cui si trova menzione del monumento sono: L. MANSI, *Cenni storici della città di Scala*, Salerno 1912, p. 12; A. SCHIAVO, *Monumenti della costa di Amalfi*, Milano-Roma 1941, p. 119; G. IMPERATO, *Amalfi, Ravello e Scala nella natura nella storia e nell'arte*, Amalfi 1953, pp. 146 s.; C. D'AMATO, *Scala un centro amalfitano di civiltà*, Scala 1975, pp. 156-160; G. GARGANO, *Scala medievale*, Scala 1997, pp. 184 e 248. Le fonti saranno citate successivamente.



concepito in modo rigoroso e unitario attorno ai temi rappresentati nei rilievi che, collocati sul fondo della camera funebre, sovrastano la cassa con il *gisant*. Sul letto di morte il patrizio scalese ha voluto essere accompagnato dalla speranza di assistere alla gloria celeste della Vergine e di passare, come lei, dalla morte alla visione del Paradiso. Al di sopra della cassa si dispiega infatti un ciclo della *Dormitio Virginis*, nei suoi momenti principali desunti dai Vangeli apocrifi e dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze: la Morte di Maria, deposta nella tomba dagli Apostoli (Fig. 2), l'Ascensione dell'animula tra le braccia di Cristo nella mandorla, la sua elevazione con l'aiuto di S. Michele, l'Incoronazione. Non sono stati tralasciati i simboli che accompagnano tradizionalmente questi episodi: la palma (qui in forma di albero, e non di ramoscello) raccolta da S. Michele nel giardino del Paradiso e donata a Maria al momento dell'annuncio della morte, l'incensiere (retto da un angelo e non da S. Pietro). Grande risalto è stato dato, inoltre, all'episodio dell'ebreo empio, rappresentato subito al di sopra della cassa (Fig. 2). Secondo la leggenda l'uomo, volendo rovesciare il catafalco di Maria, venne punito da S. Michele, che gli tagliò le mani. Di fronte a quest'intervento divino, si sarebbe convertito ottenendo, per intercessione di S. Pietro, che le mani gli fossero riattaccate. Il gruppo è colto nel momento in cui l'ebreo, rovesciato a terra, tende al cielo i moncherini, e l'arcangelo è ancora proteso verso di lui con la spada sguainata. L'episodio è piuttosto raro nell'arte occidentale, dove si diffonde tra XIV e XV secolo, per tornare ad essere poco popolare a partire dalla Controriforma, quando la Chiesa, concentrata nella lotta al Protestantismo, mise da parte il tradizionale antisemitismo. Se ne conoscono anche delle varianti<sup>2</sup>, come il rinsecchimento delle mani o la paralisi che coglie l'uomo nel momento in cui tocca il cadavere di Maria, episodio rappresentato da Duccio nella Maestà e

<sup>2</sup> L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Parigi 1959, vol. III, pp. 611-612.

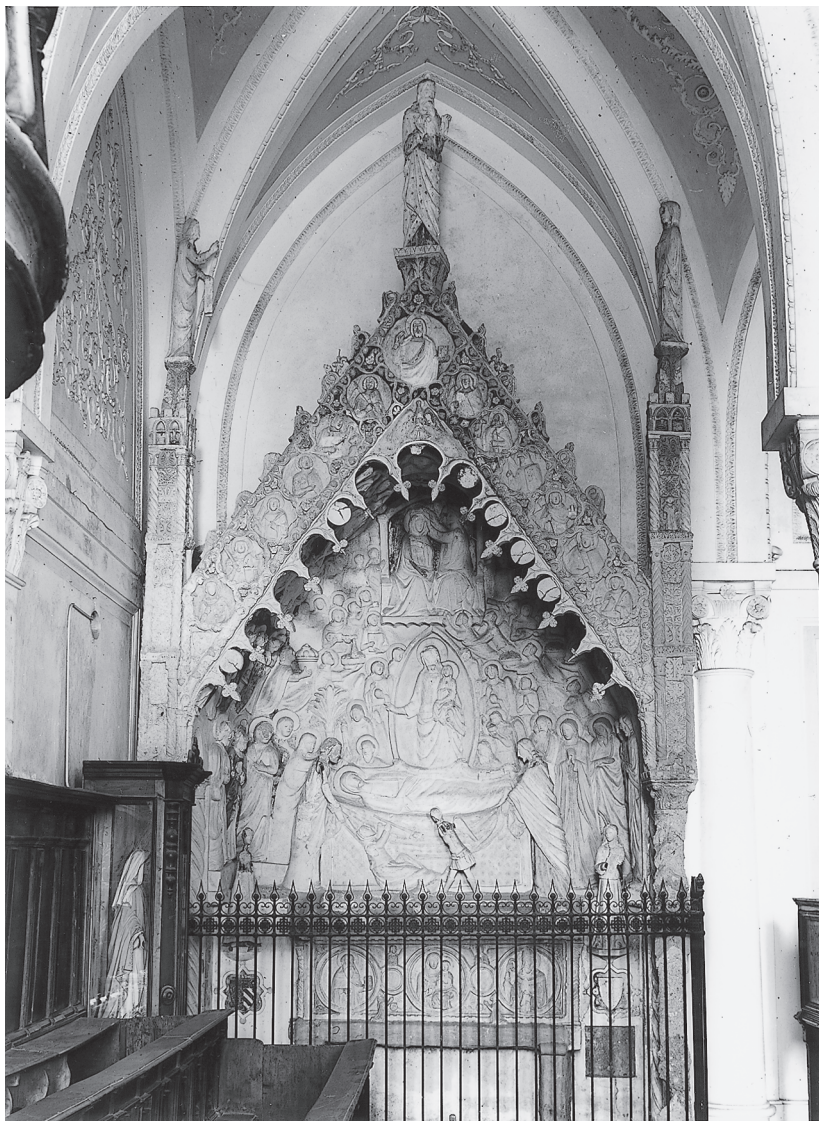


Fig. 1. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (foto Soprintendenza Speciale Polo Museale Napoletano, eseguita nel 1974).



Fig. 2. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto L. Terracciano).

dal Maestro della Crocifissione di Pedrola nel polittico di Albi (1345 ca.)<sup>3</sup>.

Fa corona a queste scene un insieme figurativo ricchissimo. Il committente ha voluto raccogliere attorno a Maria tutta la corte celeste: nell'archivolto otto profeti, ai lati della Madonna orante, simboleggiano la prefigurazione della salvezza divina di cui Maria è partecipe; sulla fronte del baldacchino, in clipei incorniciati da eleganti motivi vegetali a pampini e grappoli d'uva, dodici figure a mezzo busto di martiri e santi guerrieri, sei per lato (Fig. 3), attorniano Cristo, che, in asse con la colomba dello Spirito Santo (Fig. 5), e con la statua di Dio Padre al vertice (Fig. 6), rappresenta la Trinità. Al di sopra delle colonne tortili figurano ai lati di Dio Padre altre due statue, a destra Maria (Fig. 7), a sinistra l'arcangelo Gabriele, che ricordano l'Annunciazione. Il fondo, inoltre, è popolato da numerose schiere di angeli, oranti ai lati della mandorla, e festanti, con cesti di frutta e strumenti musicali, attorno al trono (Fig. 13).

La cassa, ai cui lati sono due angioletti, che forse espongono i simboli della Virtù, presenta, entro clipei dentellati, le figure della Madonna con Bambino al cui cospetto si inginocchiano in preghiera il defunto e la moglie (Fig. 14), nonché S. Antonio Abate, santo onomastico del defunto, al quale era intitolata anche la vicina cappella di famiglia (Fig. 15), e S. Nicola, scelto forse perché la coppa che il fanciullo porge richiama lo stemma dei Coppola (Fig. 16). Si tratta comunque di un santo molto venerato in Costiera, come attesta anche un ciclo dipinto con le sue storie nella chiesa dell'Annunziata nel casale scalese di Minuta, essendo protettore dei naviganti.

L'apparato decorativo è altrettanto ricco e vario. I pinnacoli, retti da colonne tortili, sono scanditi in tre ordini decorati con motivi vegetali neoromanici, compresi a loro volta tra colonnine tortili che ritornano ad ogni piano, culminando in capitelli con fasce ed ovuli.

<sup>3</sup> Per il Maestro della Crocifissione di Pedrola, si veda F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 257-258.



L'arco è scandito da una serie di lobi nelle cui punte si infilano elegantemente rami culminanti in lunghe foglie, bacche e fiorellini. L'interno di questi archetti è riempito da dischi, che non sappiamo se fossero originariamente dipinti, decorati a rilievo o semplicemente lisci, come appaiono ora. Sappiamo solo che in quello centrale spiccava una croce, che però è andata perduta<sup>4</sup>.

### *Lo stato di conservazione*

Il monumento si conserva integro, tranne che per gli angeli nell'angolo sinistro del fondo, in parte sbriciolati, e per le figure della parete interna sinistra, oggi quasi completamente cancellate; questo lato poggia direttamente sulla parete di fondo della cripta, e forse ha sofferto a causa dell'umidità. I profeti nella volta, che è discosta dal muro, si sono conservati infatti molto meglio delle figure sottostanti.

Una foto del 1974 della fototeca di Castel Sant'Elmo a Napoli mostra una situazione oggi già modificata (Fig. 1). Vi si vedono i due apostoli del lato sinistro e la fascia superiore di angeli, dei quali quello centrale regge il calice con l'ostia sacra. Questi sono però molto probabilmente frutto di un intervento di integrazione: la condotta dei panneggi, dalle pieghe larghe e con ampie volute, e le fisionomie degli angeli mostrano infatti uno stile assolutamente incompatibile con quello degli altri personaggi. Su questo lato, evidentemente, si è intervenuto più volte nel corso dei secoli, perché è quello che più ha subito danni. Attualmente le figure sono rovinatissime, tant'è che se ne intuiscono a stento i contorni, e sembrano suggerire l'idea di angeli musicanti.

Cosa sia esattamente avvenuto in questi ultimi trent'anni, non è stato possibile accertarlo. Il monumento fu restaurato dalla Soprintendenza per i Beni A.A.A.S. di Salerno e Avellino nel 1992, ma non sono stati conservati né lo studio preliminare agli interventi né la

<sup>4</sup> SCHIAVO, *Monumenti*, cit., p. 119.

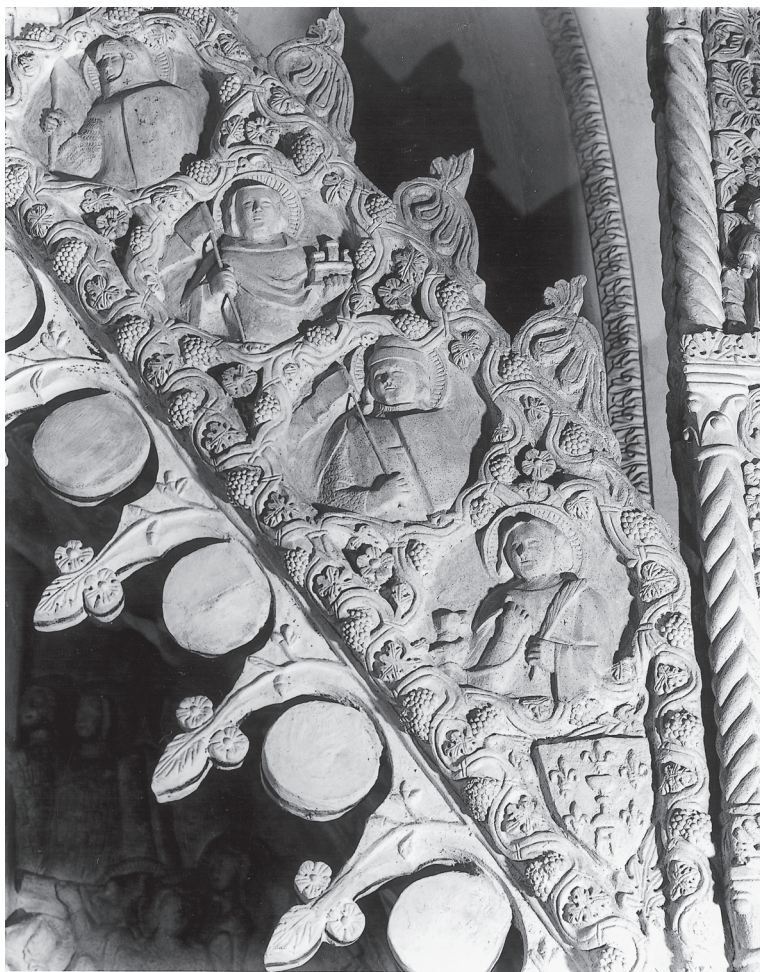


Fig. 3. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto L. Terracciano).



Fig. 4. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto Soprintendenza Speciale Polo Museale Napoletano, eseguita nel 1974).



relazione finale, né tantomeno fotografie che possano aiutare a ricostruire le ultime vicende del sepolcro. Rispetto alle fotografie del 1974, infatti, non solo la situazione del lato sinistro (Fig. 4) è completamente modificata (le figure sono state rimosse perché integrate in età moderna o perché si erano rovinate?), ma anche su altri dettagli pare si sia intervenuto di recente. Degli angeli che si trovano ai lati della cassa, quello di sinistra ha il busto rovinatissimo, ha perso le braccia e parte del volto e dà l'idea di essere stato ricostruito sul modello di quello di destra. Anche l'arcangelo Michele nella scena dell'ebreo empio appare privo delle braccia, oggi reintegrate, e l'apostolo di sinistra, che regge il lenzuolo su cui è distesa la Madonna, è sbriciolato in superficie, così come è illeggibile il volto di Cristo nella mandorla. I dischi tra i lobi dell'arco centrale del baldacchino devono essere stati anch'essi ricostruiti, perché trent'anni fa risultavano in gran parte mancanti o lesionati.

La statua dell'arcangelo Michele sullo spiovente sinistro, insieme alla base su cui poggia, è fortemente inclinata; ed infatti la testa è parzialmente incassata nel muro

Dell'originaria policromia rimangono ora poche tracce, che tuttavia lasciano intuire la magnificenza originaria del monumento. Carlo De Lellis<sup>5</sup>, che, come si dirà meglio più avanti, dovette vederlo integro, descrivendolo mette l'accento soprattutto sulla ricchezza dell'oro, dell'oltremarino e degli altri “finissimi colori” che lo decoravano. Le parti colorate superstiti sono visibili soprattutto nella zona superiore del monumento, cioè sul vertice degli spioventi (Fig. 5), nell'archivolto (l'attuale rosso doveva essere originariamente blu, come è possibile intuire a partire dalle stelle dipinte e da una fascia di blu presente dietro la spalliera del trono nell'Incoronazione), nelle statue poste in alto (Figg. 6, 7) ed in alcune figure degli apostoli accanto alla Vergine defunta (Fig. 8), sui cui abiti si conservano brani color ocra, forse residui della preparazione.

<sup>5</sup> C. DE LELLIS, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, Napoli 1663, vol. II, p. 261.



*Modelli e cultura del linguaggio figurativo*

La realizzazione di un'opera complessa come il monumento Coppola, con la sua ricca struttura e i centotto personaggi, è da attribuire naturalmente ad una bottega e non ad un singolo artista. Ciò si riflette sulla qualità dei pezzi, non tutti dello stesso livello. Le parti migliori sono i santi della cassa, gli apostoli del fondo, le statue in cima al monumento, che a loro volta rivelano interventi di maestri diversi. La cultura figurativa complessiva dei rilievi si pone nell'ambito della stagione post-bertiniana, con echi più marcatamente tineschi nelle figure della cassa, più in linea con gli esiti dell'ultimo Tino e della maniera dei Bertini negli apostoli.

Le fisionomie dei santi della cassa, che ritornano nei tratti generali anche in tutte le altre figure, riprendono infatti, anche se con modi ed espressioni molto convenzionali, tratti tipicamente tineschi: fronte ampia, canna del naso dritta e narici larghe, occhi dal taglio allungato e leggermente ravvicinati, sopracciglia dritte, bocca sottile, zigomi pronunciati, baffi a ripido spiovente e barba divisa in due ciocche, rughe evidenziate ai lati degli occhi e sulla fronte. Il carattere puntuto dei volti, gli occhi ravvicinati, le proporzioni snellite dei corpi sembrano risentire delle tendenze che vanno configurandosi all'interno della bottega di Tino già al tempo della tomba di Orso Minutolo, in cui il differenziarsi dei modi degli aiuti rispetto al maestro è evidente nel confronto tra il gisant, di mano di Tino, e i santi della cassa, spettanti alla bottega<sup>6</sup>, che in modo più scolastico rivelano la sudditanza nei confronti del modello giottesco, ed in particolare degli affreschi della cappella Bardi che, realizzati in un momento immediatamente precedente alla stagione napoletana<sup>7</sup>, rappresentano il punto di riferimento

<sup>6</sup> F. ACETO, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni di Capua e Orso Minutolo*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-1989, pp. 134-142.

<sup>7</sup> BOLOGNA, *I pittori*, cit, pp. 187-193. Per la cronologia della Cappella Bardi: F. BOLOGNA, *Novità su Giotto*, Torino 1969; G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967.

per intuire la maniera del maestro e dei suoi aiuti nei cantieri di S. Chiara e Castelnuovo. Cadendo nel mezzo dell'attività napoletana di Tino, il quinquennio giottesco certamente non rimase senza eco nello scultore senese che, già interessato a Giotto in Toscana, maturò anzi, proprio in virtù di un contatto ravvicinato, una svolta significativa nel senso di un affinamento pittorico del rilievo, che raggiunse, soprattutto nelle opere di piccolo formato, come gli altari di devozione privata e i marmi di Cava de' Tirreni, esiti di grande raffinatezza.

Dallo stesso antefatto giottesco-masiano mosse anche il fiorentino Niccolò di Tommaso<sup>8</sup>, che firmò nel 1371 il trittico di S. Antonio Abate per la chiesa del santo, fondata a Napoli dalla regina Giovanna I. Non sarà un caso, dunque, che il tipo fisionomico maschile, quale è stato descritto poc'anzi, compaia con gli stessi caratteri anche nei personaggi del trittico, ed in particolare di S. Giovanni e S. Antonio.

Il tipo di cornice polilobata che inquadra la tavola centrale del polittico, e che ricorre nel monumento Coppola, costituisce a sua volta un ulteriore elemento datante. A quanto pare di origine avignonese, direttamente desunta dagli affreschi della Sala dell'Udienza del Palazzo Papale e dalla tavola con la Sacra Famiglia di Simone Martini del 1342, essa si diffonde a partire dalla metà del secolo in pittura e in scultura, e non solo in ambiente napoletano. La ritroviamo, ad esempio, nella Madonna di Palazzo Venezia di scuola martiniana, nel polittico dell'Orcagna in S. Maria Novella a Firenze, fino ai primi del XV secolo nell'*Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Monaco, a Bologna nella tavola della *Madonna con Bambino* di Simone da Bologna, nel polittico con l'*Incoronazione della Vergine* di Iacopino de' Bavosi, nella tavola della *Madonna dei mercanti* di Barnaba da Modena, in scultura nella lunetta della porta dei canonici del duomo di Firenze, nei tondi della facciata della Mercanzia a Bologna. A

<sup>8</sup> Per Niccolò di Tommaso: BOLOGNA, *I pittori*, cit., pp. 325-330; A. LADIS, *A high altarpiece for San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia and hypotheses about Niccolò di Tommaso*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 33 (1989), pp. 3-16.

Napoli nell'arco di pochi anni il motivo compare nelle tavole del polittico di Casaluce di Andrea Vanni del 1365 con S. Giacomo apostolo e S. Francesco<sup>9</sup>, nonché, alcuni anni prima, in due dipinti rappresentanti la *Madonna dell'umiltà*, dei quali uno è attribuito ad un pittore napoletano di gusto avignonese e proviene dalla chiesa napoletana di S. Pietro a Majella; l'altro invece, già in S. Domenico Maggiore e ora nel Museo di Capodimonte, è opera del Maestro delle tempere francescane, il quale ha ulteriormente arricchito l'ornatezza della cornice, rendendo ogni archetto a sua volta trilobato<sup>10</sup>: motivo, questo, che ritorna nella *Madonna dell'umiltà* di Nola<sup>11</sup> (1355-60) e nella *Pietà* del Maestro della Pietà di Salerno<sup>12</sup> (1380 ca). Tutto ciò rafforza l'idea di una circolazione di schemi compositivi, oltre che di suggestioni nel linguaggio figurativo, tra scultura e pittura, cosa già osservata nei rapporti di Tino di Camaino con il conterraneo Simone Martini e con Giotto<sup>13</sup>.

Gli apostoli del fondo sono sicuramente i pezzi migliori (Fig. 8); differenziati negli atteggiamenti e nelle espressioni, esternano il loro dolore con gesti eloquenti, ma con squisita pacatezza. Li caratterizza l'insolito allungamento del corpo dalla vita in giù, e conseguentemente la sproporzione tra il busto e le gambe. Le vesti, definite senza nettezza di sottosquadri, ma con un effetto di pittorica vibrazione, ricadono ora con una linea dritta e continua, quasi come il fusto di una colonna, ora a festoni sul davanti e pieghe concentriche sui fianchi,

<sup>9</sup> BOLOGNA, *I pittori*, loc. cit.

<sup>10</sup> Sulla *Madonna dell'umiltà* e il Maestro delle tempere francescane: O. MORISANI, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947, p. 13; BOLOGNA, *I pittori*, cit., pp. 303-304; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 409-410.

<sup>11</sup> BOLOGNA, *I pittori*, cit., pp. 320-321.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 330-332.

<sup>13</sup> F. ACETO, *La scultura dall'età romanica al primo rinascimento*, in *Insedimenti verginiani in Irpinia. Il Goleto, Montevergine, Loreto, Cava dei Tirreni* 1988, pp. 86-116, qui p. 104; ID., *Una proposta per Tino di Camaino a Cava dei Tirreni*, in *Kunst zur Zeit der Anjou in Italien*. Atti del convegno, Frankfurt am Main 1997, pp. 275-294, qui pp. 277-278.

secondo il modello tinesco, ma poggiando sui piedi morbidamente, senza accumuli di stoffa e le tipiche triangolazioni del senese. Questa cultura raccoglie, come si diceva, la lezione dell’ultimo Tino (il riferimento è ad opere come la Madonna di Galatina, con la sua forma flessuosa ed ancheggiante<sup>14</sup>, o alle Virtù cariatidi del sepolcro di Maria di Valois in S. Chiara a Napoli, dalle proporzioni slanciate), ma soprattutto dello stile più marcatamente gotico dei Bertini e delle varie personalità di artisti formatisi alla bottega di Tino. Tra queste si segnala il cosiddetto Maestro della dama con ermellino, attorno al quale la Chelazzi Dini<sup>15</sup> ha costruito un catalogo di opere tutte caratterizzate dall’inconfondibile marca tinesca, cui si accompagna un fare gotico più svolto, un gusto ancora più accentuato per forme affusolate ed allungate, che ha come esito, nella cultura dei rilievi di Scala, un’ulteriore riduzione del peso corporeo, che quasi sparisce dietro la modulazione del panneggio. Una medesima costruzione a fusto di colonna delle gambe, ed un deciso slancio verticale delle proporzioni, enfattizzato dalle insolite dimensioni, caratterizzano anche una *Giustizia* erratica recentemente attribuita, pur con qualche riserva, al primo periodo napoletano di Giovanni Bertini ancora dalla Chelazzi Dini<sup>16</sup>.

Nel campo della pittura e della miniatura si osserva un analogo diffondersi di un tipo di bellezza che si compiace di forme fluide, di fisionomie puntute: tendenza legata, secondo il quadro delineato da

<sup>14</sup> G. CHELAZZI DINI, *Un bassorilievo di Tino di Camaino a Galatina. Un’opera dello scultore senese nel tardo periodo napoletano*, in «Dialoghi di storia dell’arte», I, 1995, pp. 28-41.

<sup>15</sup> G. CHELAZZI DINI, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Firenze 1996, pp.70 ss.

<sup>16</sup> G. CHELAZZI DINI, *Due sculture della bottega napoletana di Tino di Camaino*, in *Scritti di storia dell’arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli 2001, pp. 35-46. Condividendo le cautele della Chelazzi Dini, riteniamo invece che la statua, non presentando caratteri stilistici che rimandino con assoluta evidenza a uno dei due Bertini, sia in sintonia con le generali tendenze di gusto della scultura post-tinesca, quale siamo venuti delineando. Le sue misure sono cm. 125x28x18.

Ferdinando Bologna<sup>17</sup>, alla riscoperta dell'arte martiniana, favorita nel regno napoletano dal forzato soggiorno di Giovanna I alla corte papale di Avignone. Pensiamo in particolare alle Storie della Passione sull'architrave marmoreo della Cappella degli Illustrissimi nel duomo di Napoli e ai loro «effetti misti di linearismo ed arricciolature gotiche ed insieme di naturalismo oggettivo»<sup>18</sup>, agli affreschi della cappella della Leonessa in S. Pietro a Maiella a Napoli<sup>19</sup>, all'opera del primo maestro della *Bible Moralisée*<sup>20</sup>, anche se in questo caso il calibro allungato si accompagna ad una costruzione corporea concepita in termini di massa.

Anche l'ultima fase della produzione di Roberto di Oderisio si orienta verso un accentuato neomartinismo, testimoniato da opere come la *Madonna dell'umiltà*, ora a Capodimonte e originariamente posta nella parete di fondo del monumento di Giovanna d'Aquino. Ferdinando Bologna, che non si avvide dell'esatta corrispondenza della tavola con il fondo del sepolcro, aveva giustamente datato l'opera su base stilistica intorno agli anni '80. Fu Leone de Castris ad intuirla l'originaria collocazione, ritenendo però necessario aggiornarne la data di esecuzione al 1345, anno della morte di Giovanna. Tuttavia è indubbio che la struttura architettonica del sepolcro, l'abbigliamento della defunta, che porta sul capo una cuffia a cannelli raggiati e soggolo, in voga negli anni Sessanta-Settanta del Trecento<sup>21</sup>, obbligano a po-

<sup>17</sup> BOLOGNA, *I pittori*, cit., cap. VII *passim*.

<sup>18</sup> LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., pp. 416-417. Si veda anche A. PERRICCIOLI SAGGESE, *L'enluminure à Naples au temps des Anjou*, in *L'Europe des Anjou*. Catalogo della mostra, Parigi 2001, pp. 123-133.

<sup>19</sup> BOLOGNA, *I pittori*, cit., pp. 311-320.

<sup>20</sup> Ivi.

<sup>21</sup> Che la cuffia sia tipica degli anni Sessanta-Settanta del Trecento, lo dimostra il fatto che essa sia visibile a Napoli anche nella fronte del sepolcro di Isabella di Apia (†1375) in S. Chiara, nei *gisant* di Cecchella Bulcano (†1373 ca.) nel duomo, di Giovanna D'Angiò-Durazzo in S. Lorenzo (la tomba, vedi nota 11, fu realizzata tra il 1383 e il 1393), e a Montevergine nella figura giacente della psuedo-Caterina Filangieri, datata da ACETO, *La scultu-*





Fig. 5. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto L. Terracciano).



Fig. 6. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto L. Terracciano).





Fig. 7. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto L. Terracciano).





Fig. 8. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto L. Terracciano).



Fig. 9. Massaquano di Vico Equense (NA).  
Cappella S. Lucia, Dormitio Virginis.





Fig. 10. Caserta Vecchia, duomo. Sepolcro del vescovo Martono.





Fig. 11. Sant'Angelo a Fasanella (SA).  
Grotta di S. Michele, Madonna con Bambino in stucco.



Fig. 12. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto L. Terracciano)



stipare l'epoca della sua costruzione almeno agli anni '60<sup>22</sup>. Questo incoraggia una revisione complessiva della cronologia delle opere di Roberto, e un loro sensibile spostamento in avanti, anche alla luce delle vicende costruttive della chiesa dell'Incoronata, di recente riportata su base documentaria al settimo decennio del Trecento<sup>23</sup>.

Potrebbe a questo punto essere sottoposta a revisione la stessa datazione del polittico Coppola<sup>24</sup> ai primi anni Trenta, giustificata da Bologna come una pronta e diretta derivazione dal perduto polittico giottesco per Castel Nuovo realizzato nel 1331 che, secondo un'ipotesi di Fausto Nicolini<sup>25</sup>, rappresentava una *Dormitio-Coronatio Virginis*, dal momento che la Cappella Palatina era dedicata all'Assunta. Antonio Coppola, quindi, avrebbe commissionato a Roberto di Oderisio un polittico che fosse esemplato sul prototipo giottesco e contemporaneamente anche la sua sepoltura con le stesse scene mariane. Senza addentrarmi nella spinosa questione della cronologia delle opere del pittore napoletano, ritengo possibile comunque che il

ra, cit, all'ultimo trentennio del Trecento. Per la cuffia si veda A. CIRILLO MASTROCINQUE, *Arte e costume nelle figurazioni gotiche e tardogotiche napoletane*, in *Scritti in onore di O. Morisani*, Catania 1982, p. 18.

<sup>22</sup> La tomba corrisponde nella struttura architettonica a quelle di Ludovico d'Artus in S. Francesco a Sant'Agata dei Goti (†1370) e di Francesco della Ratta (†1360) nella cattedrale di Caserta Vecchia.

<sup>23</sup> LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., p. 374 e nota 6. Per la datazione dell'Incoronata si veda L. ENDERLEIN, *Die Gründungsgeschichte der «Incoronata» in Neapel*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXI, 1996, pp. 15-46.

<sup>24</sup> Il polittico, ora in collezione privata, è stato ricondotto da BOLOGNA, *I pittori*, cit., pp. 258-262, alla famiglia Coppola, essendo illeggibili i due stemmi posti ai piedi dei santi Nicola e Antonio Abate, sulla base dell'iscrizione, purtroppo frammentaria, presente sulla cornice: HEC CONA FECIT FIERI ANTONII C...TA ...S INCORONAVIS VIRGINIS MARIE, interpretando “C...TA” come «Coppolata», la forma arcaica del cognome «Coppola».

<sup>25</sup> F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, in «Napoli Nobilissima», III, 1925, pp. 42-188.

politico Coppola, posto nella cappella di famiglia, forse proprio accanto alla sepoltura<sup>26</sup>, abbia potuto rappresentare un punto di riferimento per gli esecutori del sepolcro, anche senza dover necessariamente supporre una strettissima contiguità cronologica con esso; e ciò sebbene le analogie siano stringenti e non riguardino solo comuni elementi iconografici e strutturali (dall'impaginazione delle scene ad altri dettagli, come la presenza di S. Nicola di Bari e S. Antonio Abate nei pannelli laterali, di due profeti, dell'angelo annunciante e della Madonna nei clipei delle cuspidi), ma si estendano anche al trattamento della figura e alle fisionomie.

<sup>26</sup> La cautela è giustificata dal fatto che non si trova menzione dell'opera nelle visite pastorali, che hanno inizio nel 1577. Nel 1600, ad esempio, mons. Benni (Archivio della Badia di Cava dei Tirreni, [=AC], Fondo Mansi, vol. 15, p. 120), elencando i beni mobili della cappella, parla, oltre che di varie suppellettili, solo di «*uno panno d'auropelle con l'immagine di sant'Antonio*». La cosa tuttavia può non essere significativa, sia perché il politico poteva essere stato spostato dalla cappella, magari venduto, prima che si cominciasse la pratica delle visite pastorali, o trovarsi in un'altra cappella della famiglia, sia perché in questi documenti non si trova menzione nemmeno del monumento; il che testimonia una scarsa attenzione alle opere d'arte da parte dei vescovi. Un rapido accenno è nella visita di Mons. Perimezzi del 1710 (Fondo Mansi, vol. XVI, fasc. III, p. 12v), il quale, parlando della cappella Coppola, segnala indirettamente la sepoltura: «*Visitavit cappellam Sancti Antonii Abati de Coppulis sistens in subcorpore ipsius cathedralis de iure patronatus ut asseritur nobilis familiae de Afflicto et Coppulis et reperiit altare omnibus paramentis necessariis destitutum*». Il vescovo ordina quindi che entro un mese si provveda, pena l'abolizione del patronato. Don Emanuele d'Afflitto, patrizio e compatrono della cappella, supplica «*ut illustrissimus dominus mandasset tolli quamdam tabulam marmoream positam in pariete supradicta cappella cum inscriptione prope sepultura nobilium et illustrissimus dominus mandavit recipi instantiam per dominum secretarium et in palatio episcopali auditis partibus decidi*». Nel 1879 mons. Maiorsini (Archivio della curia di Amalfi) si limita a notare che «*la chiesa non è del tutto dispregevole per gli ornati di stucco*», riferendosi però, più probabilmente, alle decorazioni settecentesche delle volte.

Segnalo infine un motivo iconografico, che apparenta la Madonna della cassa ad altre sculture trecentesche di cultura napoletana: il gusto di incorniciare il volto con un ovale costruito dal ricadere del mantello, ripreso dalle pieghe morbide che scendono concentriche sul petto. Lo si ritrova già in una delle due lastre del sepolcro Lautrec a Montevergine (1335-36 ca.)<sup>27</sup> e nella fronte del sepolcro riutilizzato nel Quattrocento per Nicola Antonio Origlia in S. Lorenzo Maggiore a Napoli<sup>28</sup>.

### *Devozione ed iconografia*

L'arrivo in costiera di un'opera importante, commissionata tra l'altro da una famiglia autorevole, evidentemente incoraggiò una devozione già radicata<sup>29</sup> e quindi anche la diffusione del tema in manufatti artistici. Una *Dormitio-Coronatio Virginis* è infatti raffigurata nei rovinatissimi affreschi di S. Giovanni del Toro a Ravello in una cappella di patronato degli stessi Coppola di Scala, attribuiti a Roberto di Oderisio, e in quelli della cappella di S. Lucia in S. Giovanni all'Olmo a Massaquano, casale di Vico Equense (Fig. 9), datati agli

<sup>27</sup> ACETO, *La scultura*, cit., pp. 104-110.

<sup>28</sup> Scheda n. XIX di Graziella Amato, pp. 37-38 e figg. 31-32 in *Sculture trecentesche in S. Lorenzo Maggiore a Napoli*, a cura di R. Mormone, Napoli 1973. Lungo i margini superiore e inferiore corre attualmente un'iscrizione a lettere rinascimentali, che attribuisce la titolarità del sepolcro a Nicola Antonio Origlia (†1484). Come giustamente osserva l'autrice della scheda, la lastra mostra però caratteri chiaramente trecenteschi. Evidentemente l'iscrizione originaria è stata rimossa quando si decise di riutilizzarla per l'Origlia.

<sup>29</sup> Che quello mariano fosse tra i culti più sentiti in costiera, lo dimostrano le moltissime chiese dedicate a Maria. A questo proposito si veda G. GARGANO, *I santi nella toponomastica amalfitana del Medioevo*, in *La chiesa di Amalfi nel Medioevo*. Atti del convegno internazionale di studi (Amalfi-Scala-Minori, 4-6 dicembre 1987), Amalfi 1996, pp. 493-536.





Fig. 13. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto L. Terracciano).



Fig. 14. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto L. Terracciano).





Fig. 15. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto L. Terracciano).



Fig. 16. Scala (SA), duomo. Sepolcro Coppola (part.) (foto L. Terracciano).



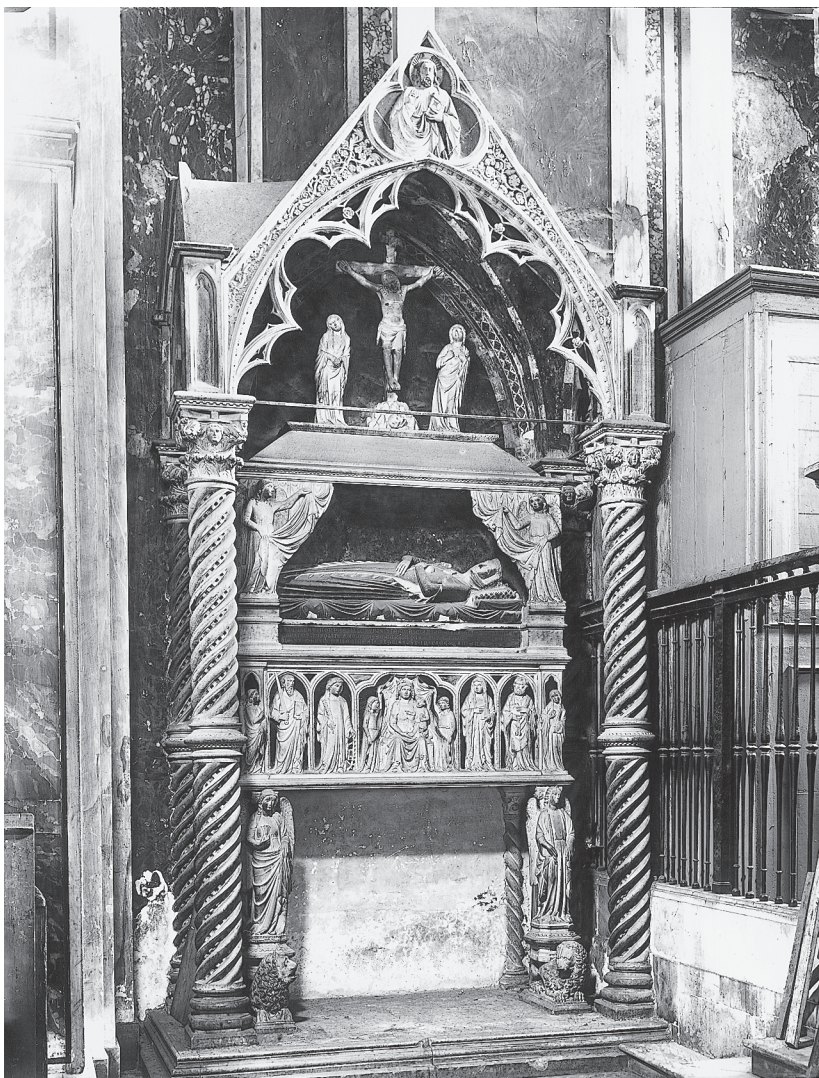


Fig. 17. Napoli, chiesa di S. Chiara. Sepolcro di Maria di Durazzo.

anni Ottanta del Trecento<sup>30</sup>, accostabili al polittico e al sepolcro Coppola nell’impaginazione delle scene, nonché in dettagli come l’albero di palma e l’episodio dell’ebreo sacrilego (quest’ultimo assente però nel polittico), collocato anche qui davanti al catafalco di Maria.

I motivi del successo in pittura e in scultura di questi temi mariani possono essere ricercati, oltre che nelle pratiche devozionali locali, anche nel più generale quadro politico e religioso della seconda metà del Trecento. È probabile che le travagliate vicende del regno di Giovanna I, sovrana giovane e senza credito, abbiano attirato l’attenzione sul tema della regalità al femminile, senza dovere per questo necessariamente supporre che la regina abbia operato esplicitamente in questo senso.

Gli anni del regno di Giovanna furono anche quelli della predicazione di S. Brigida di Svezia, presente a Napoli tra il 1365 e il 1367 e poi, al ritorno dalla Terra Santa, nel 1373, prima della partenza per Roma, dove morì quello stesso anno<sup>31</sup>. Brigida fu un personaggio di grande rilievo ed autorevolezza a Napoli, dove le furono dedicate chiese già prima della canonizzazione e dove avvennero i suoi primi miracoli. Sono note le sue denunce dei mali della società napoletana e dei costumi della regina nonché gli inviti rivolti all’arcivescovo a tenere fede ai suoi doveri episcopali. Inoltre alcuni scritti della santa, le *Revelationes*, ebbero ampia diffusione al di là della ristretta cerchia dei chierici, dato che l’arcivescovo Bernardo III ne dispose la lettura dai pulpiti delle chiese. Attraverso i dialoghi di Brigida con la Vergine<sup>32</sup> viene ricostruita tutta la vicenda terrena di Maria fino alla sua

<sup>30</sup> F. AUTIERO-I. MAIETTA, *La cappella di S. Lucia nel casale di Massaquano e i suoi affreschi*, Castellammare di Stabia (Na) 1996. Si veda anche dello stesso Autieri il saggio *La cappella di Santa Lucia nel Casale di Massaquano: note aggiuntive*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 120 (2002), pp. 147-161.

<sup>31</sup> A. VALERIO, *Brigida di Svezia a Napoli: da una presenza politica ad un culto devozionale*, in *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, a cura di G. Vitolo, Napoli 1999, pp. 193-201.

<sup>32</sup> P. GABRIELE-M. ROSCHINI, *La Madonna nelle rivelazioni di S. Brigida*, Roma 1973.

assunzione in cielo, ed è approfondito il significato teologico della sua missione. Si esalta inoltre, esemplata da numerosi aneddoti, l'opera di assistenza prestata dalla Vergine in favore di deboli e peccatori, nonché dei moribondi, che possono affidarsi a lei per assicurarsi un trapasso felice. Facendosi accompagnare nella sua sepoltura da immagini mariane, Antonio Coppola si affida alla Vergine affinché interceda per lui, oltre che esprimere il desiderio di assistere alla gloria eterna di Maria.

Nel contesto delle devozioni locali si colloca anche la scelta di rappresentare, nei clipei del baldacchino, immagini di santi guerrieri (Fig. 3). Il loro culto, molto radicato in Costiera Amalfitana (come attestano le intitolazioni delle chiese<sup>33</sup> e le reliquie conservate in alcune di esse<sup>34</sup>), è legato al ruolo svolto da alcuni personaggi del ducato nelle vicende delle crociate. La famiglia dei Sasso di Scala rivendicava il merito di aver dato i natali a quel Gerardo che, distintosi nell'aiuto dato ai guerrieri di Goffredo di Buglione nella presa di Gerusalemme, avrebbe poi fondato l'ordine dei Gerosolimitani (detto in seguito dei Cavalieri di Malta) al tempo della prima crociata. Questa tradizione sembra, però, sia nata a celebrazione di una famiglia che, in forte

<sup>33</sup> GARGANO, *I santi*, cit. Sappiamo in particolare che tra i patroni di Scala figura S. Teodoro, che credo di poter identificare nel quarto santo a partire dall'alto sullo spiovente sinistro. La cautela deriva dal fatto che, tranne S. Andrea (il primo dal basso sullo spiovente destro), S. Eustachio (santo caro alla famiglia d'Afflitto, che, rivendicandolo come capostipite, gli dedicò una chiesa in località Pontone, ora diroccata, compare come quinto sullo stesso lato), S. Martino (il secondo dall'alto sullo spiovente sinistro) e S. Giorgio (il terzo dopo S. Martino), tutti gli altri sono privi di qualsiasi attributo, che non sia un'armatura o una lancia, simboli del loro *status* di guerrieri, che li caratterizzi in maniera inequivocabile.

<sup>34</sup> Oltre alla già nota ampolla del sangue di S. Pantaleone custodita nel duomo di Ravello, segnaliamo le reliquie di S. Giuliano l'Ospedaliere (presente nel primo clipeo dall'alto dello spiovente sinistro) e di S. Sebastiano (probabilmente raffigurato come terzo a partire dal basso sull'altro lato), conservate nel duomo di Scala, come ci attesta mons. F. Maiorsini nella santa visita del 1879 (Archivio diocesano di Amalfi).

ascesa politico-sociale, aspirava a nobilitarsi inserendo nelle proprie memorie genealogico-araldiche leggende crociate, secondo una pratica ampiamente diffusa tra XIV e XVII secolo<sup>35</sup>.

Legato invece alla quarta crociata è l'arrivo nel 1208 del corpo di S. Andrea e di altre reliquie trafugate durante l'assedio di Costantinopoli e portate ad Amalfi dall'arcivescovo Pietro Capuano. Conservate nel duomo, fecero di Amalfi un santuario meta di pellegrinaggi e polo di aggregazione spirituale e culturale del ducato<sup>36</sup>.

### *La struttura architettonica*

Se l'analisi del linguaggio figurativo dei rilievi, in rapporto anche, come abbiamo visto, alla pittura e alla miniatura coeve, incoraggia una collocazione del monumento all'inoltrato Trecento, lo studio della struttura architettonica permette di ancorare con maggiore certezza l'opera agli anni Settanta-Ottanta. Questa, infatti, dialoga appieno con la cultura inaugurata a Napoli dal sepolcro di Maria di Durazzo (†1367) in S. Chiara a Napoli (Fig. 17), che si segnala, rispetto alle altre tombe reali che si conservano nella chiesa, per un gusto nuovo incline ad una maggiore vivacità decorativa, tendente a rendere le strutture turgide di rilievi. Ciò che caratterizza il monumento di Maria rispetto all'esuberanza ornamentale del vicino sepolcro di Roberto d'Angiò è un generale moto dinamico, assente nella costruzione dei Bertini, che coinvolge la stessa struttura architettonica, con le sue colonne a spirale dagli avvolgimenti sottili e incrociati a quelli sottostanti di moto inverso, il delicato traforo dei lobi dell'arco centrale, i motivi vegetali a vite e fiori della fronte del baldacchino, le foglie e le testine dei capitelli.

<sup>35</sup>F. CARDINI, *L'ordine gerosolimitano e la figura di Gerardo Sasso*, in *Scala nel Medioevo*. Atti del convegno di studi (Scala, 27-28 ottobre 1995), Amalfi 1996, pp. 85-90.

<sup>36</sup>G. GARGANO, *La cattedrale santuario: il culto di S. Andrea ad Amalfi*, in *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, a cura di G. Vitolo, Napoli 1999, pp. 193-201.



Questa tendenza allo sfarzo, alla richiesta di prodotti sbalorditivi, trova, secondo Bologna<sup>37</sup>, la sua giustificazione nella crisi istituzionale e politica che investe il regno negli ultimi anni di governo di Roberto, ed esplode durante quello di Giovanna I<sup>38</sup>, quando la precarietà, le tensioni e le lacerazioni spingono la nobiltà ad una decisa affermazione del proprio *status*.

In scultura l'assenza di una personalità guida provoca una mancanza di rinnovamento, che sviscerla la complessità simbolica e sentimentale delle costruzioni tinesche in sterili combinazioni di elementi, ormai entrati a far parte di uno schema consolidato, in cui la novità è nell'assenza o nell'aggiunta, o nella diversa composizione degli elementi. Come osserva Ottavio Morisani, «assumono il primo posto i valori della gerarchia sociale, i distintivi del grado raggiunto e della posizione mantenuta, i segni della ricchezza materiale cui si uniscono i simboli religiosi, ripetuti con tal monotono accento, da doversi ritenere non più sentiti ma rispettati per adesione formale e di comodo»<sup>39</sup>. Tra questi simboli religiosi, vi sono le virtù cariatidi, che, da elementi di stretta prerogativa reale, diventano ora largamente diffusi, perdendo ogni rapporto con l'individualità del defunto.

Inoltre, nella prima metà del secolo le tombe della nobiltà solo in rari casi, come quello di Drugo Merloto in S. Chiara, riproducevano il modello reale con monumenti a edicola ed articolati programmi iconografici, limitandosi generalmente a soluzioni più modeste, dettate, oltre che da motivi di natura economica (il marmo, costosissimo,

<sup>37</sup> BOLOGNA, *I pittori*, cit., cap. VII *passim*. Si veda anche LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., pp. 379-380.

<sup>38</sup> È significativo, soprattutto se si tiene conto del forte valore politico e simbolico della sepoltura di Roberto, ricordare che Giovanna fu sepolta in un umile sepolcro, ma con precisione non si sa dove fosse collocato. Al riguardo si veda M. GAGLIONE, *Sculture minori del Trecento conservate in S. Chiara a Napoli ed altri studi*, Napoli 1945, pp. 84-86.

<sup>39</sup> O. MORISANI, *Introduzione a Sculture trecentesche*, cit., p. 22. Si veda anche ID., *L'arte di Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, vol. III, Napoli 1969, pp. 575-663.

doveva essere importato), anche da ragioni di opportunità politica: mettersi al livello dei sovrani sarebbe sembrato molto verosimilmente oltraggioso. La crisi dell'età di Giovanna I avrà un riscontro anche nell'accresciuta audacia della nobiltà in fatto di sepolture. Basti pensare ai monumenti Del Balzo che, simili nella costruzione, riprendono a loro volta il modello complesso delle tombe reali; e dobbiamo immaginarli completi di baldacchino, di cui furono privati quando vennero trasferiti dall'originaria cappella di famiglia a quella attuale nel 1615<sup>40</sup>.

La fronte del sarcofago di Giannotto di Salerno (†1385) in S. Domenico Maggiore a Napoli è inserita appieno nel gusto ornato di secondo Trecento. Non c'è angolo della lastra che non sia occupato da rilievi: entro cornici mistilinee, sono raffigurati la Madonna con Bambino, la Maddalena e un Evangelista, i cui corpi espansi sono percorsi da fitte pieghe parallele. Un deciso movimento dinamico caratterizza la formella centrale, in cui Gesù con una torsione del busto si rivolge all'orante, mentre dal lato opposto Maria regge il *fleuron* con un movimento ampio del braccio, tanto che i fiori sembrano porti dall'esterno. Dei quattro angioletti a mezzo busto, sopra e sotto gli stemmi, tre combinano la loro presenza rituale con l'esposizione dei simboli delle Virtù, l'altro introduce la figura del defunto orante. Lungo i bordi superiore ed inferiore corre l'iscrizione, e quattro motivi vegetali occupano gli angoli.

In questa tendenza riccamente decorativa si inserisce anche il seggio vescovile del duomo di Napoli, fatto costruire intorno al 1376 dal vescovo Bernardo de Rodez (1368-1379)<sup>41</sup>. Ricchi motivi vegetali percorrono sia i due ordini di colonne tortili che gli spioventi, i lobi dell'arco presentano complessi trafori, i pinnacoli sono ornati di statue (quella sulla cima si è persa).

<sup>40</sup> GAGLIONE, *Sculture minori*, cit., p. 65 e nota 1 p. 68. Per i sepolcri Del Balzo si veda anche N. BOCK, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-um 1423)*, Monaco-Berlino 2001, pp. 275-308.

<sup>41</sup> D. AMBRASI, *La vita religiosa*, in *Storia di Napoli*, vol. III, Napoli 1969, p. 558.

Il fatto che la ricchezza decorativa prefiguri un gusto nuovo, lo si costata anche guardando le tendenze dei primi del Quattrocento. Il monumento a Francesco Carbone (†1405) e quello ad Enrico Minutolo (†1412) nel duomo di Napoli ereditano e arricchiscono ulteriormente le tendenze degli ultimi decenni del Trecento. A parte il numero cospicuo di personaggi che popolano le casse, la struttura del baldacchino ripropone il motivo del doppio ordine di colonne tortili su cui, in quella di Minutolo, si arrampicano pampini d'uva, particolare che si unisce ai trafori dell'arco centrale; statuine sveltano sui pinnacoli e sul vertice, mentre altre occupano le nicchie ricavate nei pinnacoli stessi.

I due monumenti sono significativi anche perché rappresentano esempi di sepolture ecclesiastiche, che, a quanto pare, cominciano ad adeguarsi ai modelli nobiliari del secolo precedente, in cui invece gli uomini di Chiesa si riservavano solo semplici casse o lastre terragne. Rispetto a questa tendenza aveva rappresentato una vistosa eccezione il monumento del vescovo Martono (†1374) nella cattedrale di Caserta Vecchia<sup>42</sup>, con la sua struttura a baldacchino, le decorazioni pittoriche, le Virtù cariatidi, le statuine sui pinnacoli e il vertice del baldacchino (Fig. 10).

L'opera mostra notevoli affinità nell'impostazione generale nonché nei motivi decorativi ed iconografici con il monumento Coppola, nonostante la diversità del materiale (il sepolcro di Caserta è in marmo, più costoso e meno versatile dello stucco); il che costituisce un'indicazione significativa di orientamento culturale.

Come quello di Scala, il monumento è retto da due colonne libere, che si collegano mediante un arco trilobato a due semicolonne posteriori, addossate alla parete.

Ritornano anche i clipei sulla fronte del baldacchino, qui in numero di sette con le immagini dipinte di Cristo benedicente sul vertice e santi ai lati. Alla base degli spioventi vi sono poi, sempre dipinti,

<sup>42</sup> N. BOCK, *I re, i vescovi e la cattedrale: sepolture e costruzione architettonica*, in *Il duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*. Atti della I giornata di Studi su Napoli (Losanna, 23 novembre 2000), a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2002, pp. 132-147, a p. 140.



l'angelo annunciante da un lato, e la Madonna dall'altro. L'analoga scena dell'Annunciazione, ma con la partecipazione di Dio Padre, si svolge a Scala tra le statue dei pinnacoli. È probabile che anche a Caserta, a coronamento del baldacchino, vi fossero delle statue, poiché sul vertice se ne conserva il capitello di appoggio, mentre i pinnacoli sono quasi completamente distrutti.

Due statue di angeli raffiguranti Virtù, a sinistra la Fortezza, a destra la Giustizia, si ergono ai lati del giacente, rappresentato in abiti ecclesiastici, con il pastorale e i tradizionali cagnolini sotto i piedi, e realizzato a rilievo, ma ben visibile grazie all'inclinazione della lastra.

Non sappiamo se anche gli angeli di Scala fossero Virtù, dal momento che risultano mutili delle braccia. Analogo è anche il gusto di decorare il fondo (di cui il precedente più antico sembra essere a Napoli il monumento a Roberto d'Angiò), qui con un affresco della Crocifissione di Cristo, oggi appena visibile, e l'archivolto dipinto di blu tempestato di stelle con l'immagine dell'Agnello al centro.

Nella sepoltura di Caserta è inoltre significativo il rilievo dato ai simboli araldici. Gli stemmi della famiglia ricorrono sei volte (come a Scala): due sulla lastra del giacente, quattro sul baldacchino. Stilizzati motivi vegetali sono dipinti infine tra i clipei dei santi e nei pennacchi dei lobi frontali.

Anche l'analisi dell'apparato decorativo del baldacchino del sepolcro Coppola spinge verso una datazione nella seconda metà del Trecento. Pampini e grappoli d'uva, per quanto ampiamente diffusi nella scultura funeraria come simboli della passione di Cristo, e quindi di redenzione, li ritroviamo però in una serie di sepolcri più o meno coevi a quello Coppola, come la tomba di Francesco della Ratta (†1360) nella cattedrale di Caserta Vecchia, di Giovanna d'Aquino in S. Domenico a Napoli e in quella, ad essa vicinissima per stile e struttura, di Ludovico d'Artus<sup>43</sup> in S. Francesco a Sant'Agata dei

<sup>43</sup> Entrambe infatti sono a baldacchino con colonne tortili sormontate da pinnacoli, lo stemma di famiglia nel vertice degli spioventi. Persino i santi della cassa sono gli stessi: si tratta delle immagini a tre quarti del Cristo passo tra i dolenti, e tra i clipei due angioletti a figura intera in piedi sugli stemmi.

Goti. All'inoltrato XIV secolo appartengono inoltre alcuni frammenti marmorei di umbracoli per tombe conservati in S. Lorenzo<sup>44</sup>, provenienti probabilmente dai sepolcri durazzeschi<sup>45</sup>, ciascuno dei quali presenta le figure di Cristo benedicente entro cornici quadrilobate, intorno alle quali è un rigoglio di viti e grappoli d'uva.

La collocazione del monumento Coppola nel suo esatto contesto culturale e cronologico ha proceduto unicamente per via stilistica, mancando dati documentari che facciano da supporto esterno, a parte, come si vedrà, rapide segnalazioni nelle visite pastorali, in ogni caso non significative. L'unica testimonianza storica, e anche la più antica che sia stata possibile reperire, è quella precedentemente richiamata di Carlo De Lellis che, nei *Discorsi delle Famiglie nobili del Regno di Napoli*, nel capitolo dedicato alla famiglia d'Afflitto, originaria di Scala, descrive in poche righe anche il sepolcro Coppola: «*Et anche per successione della nobilissima famiglia Coppola pervenne agli Afflitto l'altro jus patronato antichissimo di Santo Antonio Abate con la sua cappella al destro lato del soccorpo della cattedrale che sopra smisurate e preziose colonne s'erge, con insolita altezza in simili edifici. Ornata non solo di pittura ammirabile per l'antichità di cinque secoli in circa, e per la vaghezza e copia di vivacissimo oltramarino, ma di più in essa cappella si scorge un maestoso e quasi regio mausoleo di finissimo stucco con moltitudine di vari personaggi, lavorati con artificio impareggiabile e ornati con oro, oltramarino e altri finissimi colori, e in esso il sepolcro del dottor Antonio Coppola con iscrizione a lettere d'oro dell'anno 1273 (sic!)*»<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Schede n. XXXIII-XXXIV di M. S. Mormone, p. 46 e figg. 85-92 in *Sculture trecentesche*, cit.

<sup>45</sup>M. GAGLIONE, *Sulla pretesa commissione dei monumenti sepolcrali durazzeschi in Napoli da parte di Margherita D'Angiò-Durazzo nel 1399*, in «Napoli Nobilissima», quinta serie, III, 2002, pp. 124-125 e nota 57.

<sup>46</sup> DE LELLIS, *Discorsi*, cit., vol. II, p. 261.

Il passo è importante per vari motivi, perché testimonia innanzitutto la bellezza del sepolcro quando ancora era rivestito dei colori che originariamente lo decoravano, ma soprattutto l'esistenza di un'iscrizione, a quanto pare dipinta, che si è quindi evidentemente persa con il resto della decorazione pittorica. La data del 1273, inaccettabile alla luce del contesto che siamo venuti delineando, ci spinge ad ipotizzare la perdita di una C, e quindi un'originaria indicazione al 1373<sup>47</sup>.

### *L'uso dello stucco nel Salernitano*

Il dialogo serrato tra centro e periferia, alla base della cultura del monumento Coppola, segue i tradizionali canali dei rapporti economici e politici. Il patriziato scalese, attraverso il commercio prima e l'attività a vario titolo nell'amministrazione pubblica poi, ha dimostrato, a partire dal XII-XIII secolo, grande vivacità e vigore espansivo. Il trasferimento di molte famiglie a Napoli (oltre che in varie altre città del Mezzogiorno) ha costituito un significativo anello di collegamento tra Scala e quello che da un punto di vista non solo politico ed economico, ma anche culturale, rappresentava il centro propulsore del regno, dato che gli Scalesi non recisero i rapporti con la terra d'origine, continuando ad investirvi i propri capitali, soprattutto nell'edificazione di palazzi, chiese e cappelle. Esempio paradigmatico è quello dei d'Afflitto, che rappresentavano la comunità scalese più numerosa a Napoli. Essi fondarono a Scala quattro chiese, tutte parrocchiali e tutte riccamente addobbate. Tre di queste avevano pulpiti in stucco, oggi perduti, e un quarto, conservato fino alla metà

<sup>47</sup> Non c'è dubbio che De Lellis leggesse correttamente ciò che rimaneva dell'iscrizione, data la lunga esperienza acquisita nel compulsare carte d'archivio ed epigrafi, come testimonia nella *Parte seconda o' vero Supplimento a Napoli sacra di D. Cesare d'Engenio Caracciolo* del 1654, nel *Supplemento all' Historia della Famiglia Blanch scritta da D. Camillo Tutini* del 1670, nonché nei *Discorsi delle Famiglie nobili del Regno di Napoli*, il cui primo volume apparve nel 1654.



dell'Ottocento nella chiesa dell'Annunziata di Minuta, recava le insegne della famiglia Spina<sup>48</sup>. È andata distrutta anche la tomba in stucco di Pietro Frisari nel duomo di Scala, che secondo Mansi recava la data 1336 e le immagini di S. Pietro, S. Giacomo e della Madonna<sup>49</sup>.

Altre importanti opere in stucco sono disseminate in area amalfitana. La *S. Caterina* in rilievo di S. Giovanni in Toro di metà XIV secolo, che ha meritatamente attirato l'attenzione di Toesca, tanto da comparire nel volume sul Trecento<sup>50</sup>, è ancora visibile in una cappella nella sagrestia della chiesa ravellese, tra l'altro di patronato degli stessi Coppola. A Pontone nella chiesa di S. Filippo Neri si può ammirare un Crocifisso in stucco sulla parete di ingresso della sagrestia. La figura si staglia su un fondo dipinto, rappresentante un paesaggio di rocce aride e scheggiate. Ai lati di Cristo dovevano esserci per lo meno altre due figure, molto probabilmente la Madonna e S. Giovanni, dei quali si possono infatti ancora notare le tracce<sup>51</sup>. Potenti e ricchi al punto di voler dare segnali esteriori del proprio *status*, ma non abbastanza per poter affrontare le ingenti spese legate all'acquisto, al trasporto e alla lavorazione del marmo, le famiglie scalesi, dunque, avrebbero fatto ricorso ad un materiale povero, ma suscettibile di essere impreziosito con la pittura e capace di dar vita, con un investimento non eccessivo, ad opere imponenti come lo stesso monumento Coppola, ben altrimenti dispendioso se costruito in marmo.

Il ricorso allo stucco risulta essere abbastanza diffuso in Campania, soprattutto in provincia, accanto ad altri materiali "poveri", come il

<sup>48</sup> DE LELLIS, *Discorsi*, cit., pp. 247-260.

<sup>49</sup> D'AMATO, *Scala*, cit., p. 151.

<sup>50</sup> P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1964, p. 373.

<sup>51</sup> D'AMATO, *Scala*, cit., p. 249, riprendendo un'ipotesi di A. VENDITTI, *Scala e i suoi borghi*, in «Napoli Nobilissima», quarta serie, II, 1963, pp. 214-226, propone una datazione al XIV secolo e il confronto col monumento Coppola e la *S. Caterina* di Ravello, ipotizzando per queste ultime opere una comune committenza e maestranza.

gesso, la terracotta, il legno, economici (perché impastati in loco o comunque facilmente reperibili), ma molto fragili. La povertà veniva riscattata, come si è detto, dalla ricchezza delle decorazioni e soprattutto dalla pittura, che conferivano all’insieme un aspetto sontuoso.

Il marmo, oltre ad essere molto costoso, era anche scarsamente reperibile in Campania: quello necessario alla costruzione delle tombe angioine a Napoli fu fatto arrivare da Roma, e si sa che dell’acquisto di quello necessario alla decorazione del palazzo di Bartolomeo di Capua fu incaricato *Ramulus de Senis* (probabilmente si tratta di Ramo di Paganello), mandato per questo ad Orvieto<sup>52</sup>.

Nella Costiera Amalfitana la predilezione accordata allo stucco, oltre che dai motivi già individuati, era certamente dettata anche dal fatto che il carattere accidentato dei luoghi, le strade tortuose e la ripidità dei pendii non rendevano certo agevole il trasporto di lastre di marmo. Le opere in marmo (decine e decine di urne, sepolcri, colonne e altro materiale archeologico conservato nelle chiese della costiera) sono, infatti, nella maggior parte dei casi riutilizzazioni di pezzi antichi importati in età medievale. Come ha dimostrato Daniele Manacorda<sup>53</sup> in risposta ad un lavoro di Vittorio Bracco<sup>54</sup>, il popolamento della Costiera Amalfitana non risale all’età antica, come quello della vicina zona sorrentina, bensì ai primissimi decenni del Medioevo. La leggenda dello sbarco dei naufraghi, provenienti da Roma e diretti a Costantinopoli nel IV secolo, sembra infatti che si sia diffusa a partire dal X secolo, quando Amalfi, in piena espansione, per esigenze di prestigio prese a rivendicare origini romane<sup>55</sup>.

Il largo ricorso allo stucco è osservabile in tutta la provincia salernitana<sup>56</sup>. A Palomonte, nel santuario di S. Maria della Sperlonga,

<sup>52</sup> ACETO, *La scultura*, cit., p. 102.

<sup>53</sup> D. MANACORDA, *Le urne di Amalfi non sono amalfitane*, in «Archeologia classica», XXXI, 1979, pp. 318-337.

<sup>54</sup> V. BRACCO, *Le urne romane della costa d’Amalfi*, Amalfi-Salerno 1977.

<sup>55</sup> G. VITOLO, *Tra Napoli e Salerno. La costruzione dell’identità cittadina nel Mezzogiorno medievale*, Salerno 2001, p. 50.

si conserva una Madonna con Bambino con ampie tracce di policromia originale, esemplata sul modello della Madonna lignea di Piedimonte (1310-20).

Nella grotta di S. Michele a Sant' Angelo a Fasanella sono visibili altri due gruppi di Madonna con Bambino: uno è situato in una nicchia affrescata ed è databile tra la fine Trecento e gli inizi del Quattrocento (Fig. 11), l'altro è certamente degli ultimi decenni del XIV secolo. L'impianto nelle linee generali è lo stesso: la coppia siede su un trono a mo' di panca, impreziosito da una decorazione pittorica che finge l'intarsio marmoreo. Maria regge Gesù benedicente, in piedi sulle sue gambe nell'esemplare più antico, seduto sul suo braccio nell'altro. Il Bambino del primo gruppo mostra una certa somiglianza con la figurina in abito talare posta sul pinnacolo destro del monumento Coppola, nella veste, come nel volto paffuto, nella capigliatura, nei tratti del volto. Si potrebbe trattare di un aiuto della bottega che ha lavorato a Scala (Fig. 12).

A Valva nella chiesa di S. Maria degli Angeli, dietro l'altare maggiore, sono conservati i resti di quella che certamente doveva essere un'altra Madonna con Bambino. La situazione attuale ha fatto pensare<sup>56</sup> che alla statua seduta, di cui sono ancora visibili le tracce, sia stata sostituita un'altra in un secondo momento, anch'essa del tutto perduta, tranne che nella parte inferiore della veste e dei piedi. Il seggio presenta forti caratteri di affinità con quello di Fasanella: è lungo, come una panca, la pittura finge l'intarsio marmoreo, e non manca neanche qui il cuscino.

La tecnica dello stucco doveva essere molto popolare anche a Teggiano. Dalla sola chiesa di S. Pietro provengono infatti ben tre testimonianze: il monumento funebre di Bartolomeo Francone (†1401), un Crocifisso e una statua di santa della prima metà del Quattrocento.

<sup>56</sup> M. G. Sessa, *Forme visibili di presenze invisibili. Materiali per lo studio della statuaria devozionale nel salernitano*, in *Memorie di pietra e di carta*, Casoria (Na) 2000, pp. 40-50.

<sup>57</sup> Devo la segnalazione di quest'opera al dott. Francesco Gervasio.



Il sarcofago della tomba Francone poggia su tre leoni accovacciati, ed è scandito da due ordini di figure a rilievo. Nel primo quattro angeli reggono il secondo ordine, dove, in cornici sagomate rette da colonnine tortili, campeggiano busti di santi. Si sono persi sia il *gisant* sia il baldacchino, ma è ancora possibile intravedere la decorazione del fondo della camera funebre. Questa è su due ordini, uno dipinto, con Cristo e ai lati i membri della famiglia del defunto, l'altro a rilievo in stucco con Madonna e Bambino tra santi. Sulla parete destra del sepolcro, addossata al muro, si è conservata l'immagine, sempre in stucco, di una santa.

Il Crocifisso, dalla rigida figura, ha un ampio perizoma annodato sul fianco sinistro, la testa e il braccio sinistro sono staccati e le gambe monche.

La statua della santa è mutila delle braccia, ma conserva tracce di colore rosso scuro nel mantello.

### *Questioni storiografiche*

Nelle segnalazioni del sepolcro a partire dalla fine dell'Ottocento, l'individuazione del giacente come Marinella Rufolo e il collegamento tra la fondazione della cappella e la costruzione del sepolcro sono stati temi costanti. I due problemi furono proposti nel 1859 da Scipione Volpicella. Questi, come già De Lellis, notava la presenza del simbolo araldico dei Rufolo inquartato in quello Coppola nello stemma a sinistra della cassa ed ipotizzò, anche sulla scorta degli appunti di Gaetano Mansi, che il sepolcro fosse destinato a Marinella. L'intuizione fu subito registrata da Matteo Camera che, se nell'*Istoria della città e ducato di Amalfi* (1836) individuava nel giacente Antonio, nelle *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi* (1881) presentava il monumento come la sepoltura di Marinella.

Al tempo in cui scrisse Volpicella il volto del defunto doveva essere già tanto rovinato da poter essere confuso con quello di una donna (Fig. 2). Oggi è completamente appiattito e i capelli (con

frangetta molto corta e a caschetto, lunghi quasi fin sulla spalla) sono stati interpretati come una cuffia femminile.

La figura indossa un tabarro, portato all'epoca da medici, magistrati, mercanti e soprattutto da ecclesiastici. Si tratta di un abito serio, senza pretese di raffinatezza, che prevedeva una tunica lunga fino ai piedi, maniche ampie ma non molto lunghe all'altezza del gomito ed un cappuccio a gote, delle cui pieghe attorno al collo del giacente Coppola sono ancora visibili alcune tracce. Sulle spalle, fino al petto, scende una mantellina. L'abbigliamento e l'acconciatura corrispondono perfettamente a quelli del personaggio maschile visibile sul fronte della cassa e, a conferma del loro carattere maschile, rimando ad un frammento di lastra trecentesca conservata in S. Lorenzo a Napoli, dove l'immagine del giacente è sormontata dall'animula sollevata in un lenzuolo dagli angeli<sup>58</sup>. Ma numerosi altri sono gli esempi che si potrebbero citare, nel Napoletano e altrove, come ad esempio in Calabria dove, nella chiesa del Rosario a Vibo Valentia, si osserva un *gisant* (è ancora da accertarsi se di pertinenza del sepolcro De Sirica o De Arenis) abbigliato con tabarro e spada<sup>59</sup> e con i capelli a caschetto.

Tutta la tradizione storiografica precedente a Volpicella e Camera aveva comunque indicato chiaramente Antonio come destinatario del sepolcro. De Lellis<sup>60</sup> parla del «*sepolcro del dottor Antonio Coppola*»; Mansi<sup>61</sup> scrive: «...il quale Antonio nell'anno 1400 fondò la cappella di S. Antonio Abate nel soccorpo di s. Lorenzo et ivi sepolto in un sontuoso tumulo di opera di stucco ...». Questo non esclude che la moglie sia stata seppellita con lui, dal momento che

<sup>58</sup> Scheda n. XXXVI di I. Delizia, pp. 46-47 e fig. 95 in *Sculture trecentesche*, cit.

<sup>59</sup> F. NEGRI ARNOLDI, *Scultura trecentesca in Calabria: apporti esterni e attività locale*, in «Bollettino d'arte», XXI, 1983, pp. 1-48, qui pp. 11-12 e fig. 20.

<sup>60</sup> DE LELLIS, *Discorsi*, cit., vol II, p. 261.

<sup>61</sup> AC, de' Tirreni, Fondo Mansi, vol. 32, fascicolo 19, foglio 12r.

compare sul fronte della cassa, inginocchiata e in preghiera, al cospetto della Vergine col Bambino.

Il collegamento tra la fondazione della cappella e la realizzazione del sepolcro non è del tutto arbitrario, in quanto negli appunti di Gaetano Mansi (dei quali però non si possono sempre individuare con esattezza le fonti) ricorre più volte il riferimento ad Antonio Coppola come responsabile delle due imprese, cosa confermata anche da mons. Floriano Nanni nella visita pastorale del 1596<sup>62</sup>. Tuttavia, essendo le testimonianze al riguardo diverse e contraddittorie, considero il problema non decisivo al fine della datazione del sepolcro, per la quale l'analisi stilistica fornisce indicazioni inequivocabili, e prendo in considerazione l'ipotesi che si tratti di un caso di omonimia, che ha portato, con il tempo, alla sovrapposizione dei due personaggi: il giacente e il fondatore della cappella.

Mansi data la concessione dello jus patronato prima al 1396<sup>63</sup>, poi al 1400<sup>64</sup>, indicandone comunque come beneficiario sempre Antonio, marito di Marinella Rufolo.

Nel regesto di un altro documento però si legge: «1396 *Nobilis Johannellus Coppula de Scalis filius quondam nobilis viri Nicolai*

<sup>62</sup> AC, Fondo Mansi, vol. 15, p. 42<sup>v</sup>. Lo spazio occupato dalla cappella doveva essere quello accanto al monumento, come attesta M. CAMERA nell'*Istoria della città e costiera di Amalfi*, Amalfi 1836, e nelle *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, Salerno 1881. Tuttavia sia mons. Perimezzi (vedi nota 26) sia DE LELLIS, *Discorsi*, cit., lasciano supporre che lo spazio della sepoltura e quello della cappella fossero contigui. Infatti, il primo parla della cappella come collocata *prope sepultura nobilium*, il secondo scrive: «*et anche per successione della nobilissima famiglia Coppola pervenne agli Afflitto l'altro jus patronato antichissimo di Santo Antonio Abate con la sua cappella al lato destro del soccorpo della cattedrale (...) ma di più in essa cappella vi scorge un maestoso e quasi regio mausoleo di finissimo stucco*». Probabilmente, però, essi intendono per cappella i due spazi insieme, che occupavano tutto un lato della cripta.

<sup>63</sup> AC, Fondo Mansi, vol. 32, fascicolo 9, p. 24.

<sup>64</sup> Si veda nota 61.



*eredis quondam nobilis viri Anelli filii legitimi et naturalis quondam nobilis Antonii Coppulae et Marinellae Rufulae*»<sup>65</sup>.

La successione dei «quondam» fa capire che si sta parlando di persone già defunte e che, ripercorrendo l'albero genealogico, si arriva fino a quattro generazioni precedenti, o anche tre, dal momento che Nicola è detto erede di Anello, non figlio, e quindi potrebbe essere anche suo fratello o suo nipote. Se ipotizziamo uno scarto di circa vent'anni tra una generazione e l'altra, si risale a persone nate nella prima metà del secolo, tra gli anni Venti-Trenta del Trecento, quindi plausibilmente defunte negli anni Settanta-Ottanta.

Di questa coppia si sa anche che il marito mancò prima della moglie: «1396 *Johannellus Coppula filius quondam nobilis viri Nicolai Coppule heredis quondam nobilis Anelli Coppule filii heredis quondam nobilis Antonii Coppule et domina Marinella Rufula vidua quondam Antonii*»<sup>66</sup>.

Risulta che Marinella rimase vedova di Antonio anche in un documento del 1426, in cui non si parla di lei come ancora in vita, ma relativamente a possedimenti terrieri venduti anni prima ad un Giacomo de Cammara di Atrani, che a sua volta li dona al monastero di S. Maria Dominarum di Amalfi per la celebrazione delle messe in suo suffragio<sup>67</sup>.

Un altro dato, considerato da alcuni fondamentale per le vicende della cappella, e quindi per la datazione del sepolcro, è l'epigrafe settecentesca posta sulla parete accanto al sepolcro, alla quale si affida la memoria del restauro dell'altare da parte di un Antonio Coppola nel 1732. A quella data, si dice, erano passati quattrocento anni dalla fondazione della cappella:

DIVO ANTONIO ABATI SACELLUM /AB ANTONIO  
COPPOLA VIRO PATRICIO /CCCC AB HINC ANNIS  
EXCITATUM /VETUSTATE FATISCENS ET SITU SQUALENS/

<sup>65</sup> AC, Fondo Mansi, vol. 30, fasc. 1, p. 45.

<sup>66</sup> Doc. del 1396 in *Archivi dei Monasteri di Amalfi*, a cura di C. Salvati e R. Pilone, Amalfi 1986.

<sup>67</sup> AC, Fondo Mansi, vol. 12, pp. 406 s.

COMES ANTONIUS COPPOLA PATRICIUS SCALENSIS/  
REGII PATRIMONI PRAESES/ AVITO PATRONATUS IURE ET  
PIETATE/ RESTITUIT EXPOLIVIT ORNAVIT/ANNO A PARTU  
VIRGINIS MDCCXXXII.

L'epigrafe, come tante altre simili apposte a monumenti ed opere d'arte nel corso del Sette-Ottocento, non costituisce un'inequivocabile testimonianza storica, e in ogni caso non va presa alla lettera, perché i quattrocento anni potrebbero essere un riferimento generico al Trecento.

### *Conclusion*

Il sepolcro di Antonio Coppola è certamente opera di una bottega aggiornata sui fatti della scultura tinesco-bertiniana, della quale registra anche gli sviluppi nel senso dell'accentuato gusto decorativo, per il quale il monumento a Maria di Durazzo rappresenta un punto di partenza significativo. Queste maestranze dovevano però evidentemente muoversi in provincia, dal momento che non risultano attestate a Napoli o in altri grandi centri costruzioni in stucco<sup>68</sup>. La nobiltà napoletana, infatti, quando non era di rango tanto elevato da potersi permettere complesse strutture funerarie a baldacchino, non ripiegò su materiali poveri per uguagliare la maestosità dei grandi monumenti, ma continuò a preferire il marmo, accontentandosi di soluzioni più modeste.

Si potrebbe supporre che la stessa bottega si prestasse a lavorare, accanto allo stucco, anche la pietra o il marmo. Mi sento tuttavia di escludere questa possibilità, perché la tecnica di lavorazione dello stucco richiedeva competenze specifiche, e quindi l'impiego di maestranze specializzate.

<sup>68</sup> Significativo a questo proposito è il confronto tra il Gesù nel gruppo in stucco della Madonna con Bambino a Sant'Angelo a Fasanella e la figurina del pilastrino destro del monumento di Scala.

Il significato del monumento resta però non del tutto chiaro. Nell'Amalfitano le sepolture imponenti sono poche, e sempre di personaggi molto facoltosi: religiosi importanti o personaggi di spicco della comunità. Di Antonio Coppola invece non sappiamo nulla, per cui ci sfuggono le ragioni di una costruzione tanto grandiosa che rappresenta, comunque, sicuramente una forte volontà di affermazione del proprio *status*.

Essendo un po' difficile che si tratti di una vicenda tutta interna alla piccola realtà scalese, è da credere che il sepolcro sia stato commissionato dalla famiglia per esprimere il prestigio da essa acquisito anche al di fuori dei confini del ducato di Amalfi, e soprattutto a Napoli. Qui i Coppola erano ben inseriti in quel ceto di mercanti, imprenditori, appaltatori di pubbliche imposte e funzionari regi che furono gli interlocutori principali della monarchia angioina, alla quale essi tenevano ad esprimere la loro fedeltà inserendo nei loro stemmi di famiglia i gigli angioini, quel che fecero appunto i Coppola\*.

PAOLA VITOLO

\* Questo saggio è il risultato della rielaborazione della mia tesi di laurea, svolta sotto la guida del prof. Francesco Aceto dell'Università di Napoli "Federico II", al quale esprimo la mia riconoscenza: tesi discussa il 14 luglio 2003. Mentre esso era in corso di stampa, è uscito il volume di A. BRACA, *Le culture artistiche del Medioevo in costa d'Amalfi*, Amalfi 2003, che dedica alcune pagine anche al monumento Coppola. L'Autore solleva una serie di problemi, ai quali ritengo di aver dato risposta con il mio lavoro: problemi relativi alla necessità di una datazione del sepolcro che, svincolata dal collegamento con la fondazione della cappella Coppola, ne proponga una cronologia più coerente con l'analisi del linguaggio figurativo dei rilievi e dell'architettura. Lo studioso propone quindi, trovandomi d'accordo, un inserimento dell'opera nell'ambito della cultura tinesco-bertiniana e accenna al problema del collegamento con la tavola odorisiana, probabile riferimento iconografico del monumento.